

Susanne Klengel

«Tupí or not Tupí»
Los nuevos mundos del pintor-poeta
Eugenio F. Granell

«Le cadavre exquis boira le vin nouveau»

Cadavre exquis,
Dictionnaire abrégé du Surréalisme, 1938

La convergencia de las artes
como *conditio sine qua non* de las vanguardias

La convergencia entre manifestaciones estéticas de diferentes géneros forma, como es sabido, una de las características constitutivas y casi programáticas de las vanguardias históricas puesto que a través de la superación de las restricciones definidas por los géneros estéticos académicos tradicionales se expresa el deseo profundo de transgredir las convenciones burguesas del arte y de abrir el campo estético hacia la vida misma. Es obvio, sin embargo, que esta convergencia de las diferentes artes o –para usar un término empleado en nuestros días– una cierta «intermedialidad» no es, por supuesto, una invención de las vanguardias históricas. Cabe recordar, por ejemplo, la larga tradición de los libros ilustrados del Medievo, las obras pictóricas de la época barroca provistas muy a menudo de diversos tipos de inscripciones alegóricas o las visualizaciones producidas a través de la tipografía y otros elementos pictóricos utilizados, verbigracia, en la novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Lawrence Sterne. Con miras al surrealismo, cabe recordar ante todo el romanticismo con su ideal del «arte total» y su predilección por los fenómenos sinestéticos, así como el gran número de artistas-poetas o artistas-escritores que destacaron por sus múltiples talentos: E. T. A. Hoffmann como escritor, pintor y músico, William Blake como poeta y pintor, o el novelista, dramatur-

go y poeta Victor Hugo cuyos dibujos y pinturas anticiparon de cierto modo los procedimientos del automatismo en la pintura del siglo XX.¹

El surrealismo con sus afinidades con el romanticismo y con poetas como Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont ha insistido siempre en ser una actitud frente a la vida y no un mero ejercicio estético, siguiendo la divisa de Lautréamont según la cual el arte debe ser hecho por todos. La transgresión de los límites de géneros y disciplinas tradicionales hasta su disolución por el *collage*, por la «imagen surrealista» o, también, por el objeto «inusitado» tan privilegiado por este movimiento, es determinante para la estética y el espíritu surrealistas. En la misma línea habría que ubicar el gusto por el escándalo público y otras actitudes como la «flânerie» o los juegos colectivos (por ejemplo, el «cadavre exquis»).

Por consiguiente, no asombra el ansia casi intrínseca de los poetas y artistas de moverse en otros campos de expresión artística; muy a menudo los pintores escribían no tan sólo textos teóricos sino también poéticos (Max Ernst, Óscar Domínguez, Wolfgang Paalen, Remedios Varo y otros) y los poetas hacían experimentos en las artes plásticas (como André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon). No todos alcanzaron el mismo poder expresivo en dos géneros diferentes como lo han logrado Hans Arp, Leonora Carrington, Salvador Dalí o el mismo Eugenio Granell. Sin embargo, la importancia de la cuestión de las convergencias de géneros en el surrealismo que estamos analizando aquí, no consiste en decidir sobre la «calidad artística» lograda o no, sino más bien en examinar cómo «funcionan» aquellas obras que entremezclan elementos y procedimientos de diferentes campos estéticos. Con este objetivo será considerada una parte de la obra del pintor-poeta de origen gallego, Eugenio F. Granell, quien solamente en los últimos años ha ganado una fama más amplia con referencia a su obra completa que destaca por su sorprendente heterogeneidad.

¹ Véase el hermoso libro sobre las pinturas y dibujos de escritores de Serge Fauchereau (1991) y el catálogo de la exposición *El poeta como artista* (1995).

**Eugenio F. Granell:
existencia nómada y repatriación cultural**

Eugenio Fernández Granell (*1912 en La Coruña) hoy en día ya no sigue siendo un desconocido – etiqueta que durante largo tiempo se le atribuyó en las historias de las vanguardias ibéricas. Sin embargo, hasta hoy Granell no ha llegado a ser un artista del «canon» vanguardista en el mundo ibérico y, por consiguiente, su obra no es un punto de referencia similar al papel de los poetas y artistas españoles de la época de los años veinte y treinta como, por ejemplo, la Generación del 27 o los artistas surrealistas como Óscar Domínguez o Agustín Espinosa, por no hablar de los artistas de los primeros momentos del surrealismo, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Joan Miró y Luis Buñuel. Aunque perteneció a la segunda generación del surrealismo,² la ubicación difícil de Granell y su existencia relativamente inadvertida se deben ante todo a su condición de nómada durante muchos decenios, lo que complica su clasificación como artista o poeta que proviene de un área nacional específica. Y esto con mayor razón si se toma en cuenta que su labor literaria y artística empezó a desarrollarse fuera de España, esencialmente a partir del período de exilio en la República Dominicana, en Guatemala, Puerto Rico y Nueva York. La imagen de «planeta» empleada con ocasión de una exposición reciente para describir el universo pictórico granelliano³ logra captar bien el planteamiento del propio artista entre el Viejo y el Nuevo Continente, así como entre las «islas» (anticipando con eso una de las metáforas preferidas en el imaginario granelliano): durante mucho tiempo la vida de Granell fue una existencia en movimiento. La «repatriación» del artista, poco conocido por la España franquista, se postergó hasta los años 80 con el regreso de Granell a Madrid. Fue en este período que los historiadores del arte español contemporáneo empezaron a descubrir a este artista cosmo-

² Dentro del surrealismo Granell se dio a conocer después de su primer encuentro con André Breton en el año de 1941, cuando el poeta francés estaba de paso en la República Dominicana acompañado por su familia, los pintores Wifredo Lam y André Masson, Victor Serge y otros refugiados europeos que procedían de la isla Martinica. Véase la entrevista de Stefan Baciú con Granell, en Baciú (1979: 45-56).

³ *Eugenio Granell, Inventario do Planeta* (s.f. [1995]).

polita; su persona y obra recibieron cada vez más atención pública. Los textos granellianos, publicados antes en pequeñas tiradas y lugares más bien remotos, se reeditaron en parte y la obra plástica fue presentada en varias exposiciones individuales.⁴ El acercamiento a esta aportación estética se caracteriza por un creciente interés en la variedad de las actividades poéticas y artísticas de Granell, la que antes muy raramente había sido examinada de manera exhaustiva.⁵

La convergencia de la literatura y del arte pictórico en Granell

Granell siempre ha sido un artista e intelectual con muchos talentos: después de tempranos estudios de música llevados a cabo en Madrid, fue colaborador en varias revistas políticas y culturales antes y durante la Guerra Civil; es particularmente importante su participación como co-fundador, editor y colaborador en la revista literaria *Poesía Sorprendida*, que apareció entre 1943 y 1947 en la República Dominicana.⁶ A continuación nos centraremos ante todo en sus actividades creativas en el área de las artes plásticas, así como de la literatura y poesía. Como ya señalamos, muy a menudo es posible determinar la actividad creativa predominante –pintura o escritura– de los poetas o artistas en cuestión. En el caso de Granell, no obstante, resulta difícil decir cual de las dos formas de expresión es la que predomina. En su obra los diferentes modos de expresión estética se completan mutuamente o se entrelazan a veces de manera indisoluble. Con razón dice uno de los

⁴ Cabe mencionar algunas de las exposiciones individuales realizadas fuera del contexto de galerías: Museo Municipal de Bellas Artes (Santander 1986), Sala de Exposiciones del Centro Cultural de la Caja de Ahorros (Vigo 1987), Fundación Cultural Mapfre Vida (Madrid 1989/1990), *Islas y Brasas*, Museo de Teruel (1990) y Santiago de Compostela (1993).

⁵ Véase, por ejemplo, el estudio pionero de Irizarry (1976), así como el capítulo «The Surrealist Worlds of E. F. Granell» en su análisis de los escritores-pintores de la España contemporánea (1984:100-112). Sobre la difícil posición que ocupó Granell durante mucho tiempo también en la historia literaria, véase López (1987).

⁶ Para una descripción detallada de las colaboraciones de Granell en las revistas y, especialmente, de su papel en *La Poesía Sorprendida*, véase Molina (1987).

mejores conocedores del trabajo de Granell, el historiador y crítico de arte Juan Manuel Bonet, con ocasión de una exposición dedicada al tema «el poeta como artista»:

No resulta fácil saber qué fue antes, si la palabra, o la imagen plástica [...] en nuestro Eugenio Fernández Granell, que en el Madrid de los años treinta estudiaba para músico, que fue luego estrella principalísima de la galaxia surrealista del Caribe, que de «Isla cofre mítico» (1951) en adelante, [...] autor de algunos libros de prosa y verso de máximo interés, pero del que el público español del momento ha descubierto casi exclusivamente la pintura, por lo demás una de las más ricas en misterios y maravillas, y una de las más intensamente poéticas, de la escena surrealista tardía (Bonet 1995: 22).

Para examinar más de cerca el fenómeno de la convergencia y del juego creativo entre los diferentes medios de expresión utilizados por el pintor-poeta, serán examinados los siguientes textos de Granell: *Isla cofre mítico* (1951) y *La novela del Indio Tupinamba* (1959), cuyo interés consiste precisamente en la imposibilidad de clasificarlos según criterios convencionales.

Texto, tejido y textura en *Isla cofre mítico*:

Uno de los privilegiados campos en donde se manifiestan de manera evidente las confluencias de los campos artísticos lo conforman los «libros de artista», a veces escritos e «ilustrados» por el mismo autor. Cabe desconfiar, sin embargo, de la palabra «ilustración», ya que puede llevar por un camino errado, puesto que ella insinúa, en términos generales, el rol predominante de la palabra escrita asumiendo así la imagen el papel de simple comparsa. Renée Riese Hubert observa en su estudio dedicado al «libro de artista» en el surrealismo y con respecto a la génesis de libros creados por «talentos dobles»: «[...] we have difficulty in identifying which is the illustration, and which the illustrated» (Riese Hubert 1992: 18). También en *Isla cofre mítico* se trata de examinar la posición específica de la palabra y de lo visual, lo cual no se refiere solamente a los dibujos sino también a ciertas estrategias tipográficas y a la disposición del texto en la página.

La edición original de *Isla cofre mítico*, editada en Puerto Rico en el año de 1951 con una tirada de 250 ejemplares firmados por el autor, constituye hoy en día, igual que muchos libros de la vanguardia, un *rarissimum*. El texto fue afortunadamente reeditado en 1988 por Andrés Sánchez Robayna en la revista canaria *Syntaxis*,⁷ reimpresión a la que nos referiremos a continuación, teniendo en cuenta que la edición original puede diferir en ciertos detalles a pesar de la intención de los editores de respetar «en lo posible las características tipográficas de la edición original» (Sánchez Robayna 1988: 99). La obra es un «texto» nacido de procedimientos literarios y visuales cuyo resultado forma un conjunto híbrido de elementos diversos (fig. 1). Esto implica emplear el término «texto» en el sentido más amplio de «textum», de «tejido» que no solamente se refiere a la palabra escrita sino también a la tipografía y las imágenes. *Isla cofre mítico* no cabe dentro de los géneros convencionales, pues no es ni ensayo, ni lírica, ni novela, y los dibujos –hipótesis más difícil de probar– tampoco pueden clasificarse como «acompañantes» o ilustraciones.

El texto es otra cosa. Se inicia con una dedicatoria y un epígrafe de carácter decisivo para toda la obra. Dedicado a Elisa y a André Breton, el admirado amigo y su esposa chilena, el libro lleva como lema un verso del gran poema «Le bateau ivre» de Arthur Rimbaud:

J'ai vu des archipels sidéraux, et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:
Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

El caminante, el navegante entre los mares del mundo recuerda los archipiélagos nocturnos y esclarecidos por las estrellas, evoca islas y cielos y sus interminables horizontes nocturnos para cuestionarse sobre el vigor futuro de un mundo-abismo. Su pregunta se convierte en una visión que surge de la soledad y del desamparo del navegante. En su

⁷ Es una curiosa coincidencia el hecho de que el libro sobre las islas granellianas haya sido reeditado en la isla de Tenerife, «isla surrealista» y «zona ultrasensible» según las palabras del propio André Breton durante su visita en 1935. Véase el quinto capítulo en *L'Amour fou* de Breton y los recuerdos de Domingo Pérez-Minik (1975: 76).

libro Granell dará una respuesta afirmativa, casi jubilosa. Para él, no cabe duda que toda la esperanza del mundo se vincula a las islas, a su aura poética que siempre ha asombrado a los seres humanos. Para dar la prueba, el autor compone una especie de historia cultural del imaginario sobre las islas. «¡Las islas! ¡Las islas!» exclama y dice: «Durante siglos éste fue un grito de guerra por la paz del espíritu. Islas incógnitas, lejanas, inasibles, llaman a la mente ardiente, sacuden el cerebro y hacen brotar chispas del embotamiento a que lo reducen la lucha por la vida y el agobio del trabajo» (Granell 1951/1988: 106). El autor atraviesa el amplio imaginario occidental relacionado a las islas: su atmósfera estimulante, sus imágenes mitológicas (como en el caso de las «Islas Afortunadas»), sus entradas en la literatura como en *El Criticón* de Gracián, en *Robinson Crusoe* o en Pierre Loti, en la pintura y en la historia (por ejemplo, el caso de Napoleón oriundo de Córcega, desterrado en Elba y Santa Elena). En el transcurso del libro aparece un sinfín de nombres de artistas, poetas y escritores oriundos de islas (como Benito Pérez Galdós, José Martí o Aimé Césaire) o aficionados a ellas como Gauguin y André Breton. Es evidente que no se trata de una historia cultural en el sentido científico y cronológico, sino más bien de una selección sagazmente ecléctica que Granell compuso siguiendo el principio de la asociación libre de ideas e imágenes, tan apreciadas por los surrealistas.

Por otro lado, el libro presenta también las características de un ensayo literario y a veces pareciera que se trata incluso de un estudio de crítica literaria. En ciertos párrafos Granell presenta casi de manera convencional el libro *Martinique, charmeuse de serpents* (1948) de André Breton, dando datos biográficos del autor y poniendo anotaciones aparentemente científicas al pie de la página. Sin embargo, se trata de una evocación puramente poética y elogiosa del libro bretoniano – y es mucho más que una reseña: a través de su *Isla cofre mítico* Granell establece un verdadero diálogo con el libro sobre la Martinica, cautivado, casi hechizado por éste y otros textos bretonianos como *Arcane 17* y *L'amour fou*. En los tres libros de Breton las islas destacan por su posición clave simbólica: la isla de Tenerife como lugar arcádico –«zona ultrasensible», según Breton– y lugar del «amor loco». La Martinica con sus múltiples facetas, desde el encanto de la selva hasta los horrores de los campos de internación en los que los refugiados

europeos del nazismo fueron encarcelados en el momento de su llegada. Y finalmente la isla Bonaventure en la Gaspesia canadiense, cuya descripción poética en *Arcane 17* será el punto de arranque para desplegar un texto hermoso y esotérico sobre el amor y los secretos de un saber no-racionalista.

No sorprende que Granell establezca, hechizado, diálogo con los textos de su amigo francés. Sin embargo, no dialogará exclusivamente con André Breton a través de sus textos. Visto más de cerca, hay que constatar que el propio libro de *Martinique, charmeuse de serpents* es un conjunto de elementos extremadamente heterogéneos. Se trata de una colección de documentos que engloban crónica y ensayo, descripciones de paisaje algo impresionistas, una serie de prosa poética en miniatura (originalmente escritos en el dorso de tarjetas postales), un elogio al poeta Aimé Césaire, y el todo es completado por la presencia indispensable del pintor André Masson. De él encontramos un breve texto lírico sobre la selva y la poesía de la naturaleza, así como una parte de sus dibujos inspirados por la estancia en la Martinica.⁸ Para el lector de *Martinique, charmeuse de serpents*, el documento más representativo de la aventura colectiva del descubrimiento de la isla es probablemente el famoso «Dialogue créole» engendrado por Breton y Masson. Los interlocutores conversan de manera meditativa al contemplar la naturaleza volcánica de la isla, la selva y sus imágenes, evocando, entre otros, al pintor-aduanero Henri Rousseau, cuya pintura *La charmeuse de serpents* iba a servir como título a la obra. En el complejo sistema de diálogos Eugenio Granell se va introduciendo como tercera persona y empieza a hacer conexiones intertextuales en el plano de la escritura y de lo pictórico con los textos e imágenes de Breton y Masson.

En su texto alusivo y asociativo, combinado con sus dibujos, Granell intenta convertir su pasión personal, el motivo encantador de las islas, en un tema universal de la cultura occidental. Antes que nada

⁸ Son aquellas obras con las que Alejo Carpentier polemizará pocos años más tarde en su famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949), construyendo una rivalidad entre el pintor cubano Wifredo Lam y André Masson. Para Carpentier, sólo el artista cubano logra captar la verdad de la «maravillosa realidad» de la jungla americana, mientras que las tentativas del europeo estaban condenadas al fracaso desde el primer momento.

se sirve del imaginario surrealista como archivo cultural, además de otros tipos de documentos históricos, literarios y pictóricos. Hemos llegado a un momento clave en la producción estética granelliana: el artista-poeta utiliza estrategias que hoy en día podrían ser caracterizadas como la producción de «intertextualidades». No se trata de una intertextualidad como juego intelectual –igual a la que la crítica literaria suele destacar en los escritos de Jorge Luis Borges–, sino de un procedimiento que proviene de un actuar profundamente surrealista: Granell produce más bien un *collage*, una «textura» de materiales e imágenes engendrada por la libre asociación psíquica. Para definir su método inventa la palabra «bibliomancia», término que combina el fenómeno de la intertextualidad, el azar y un elemento profético. La isla se convierte en la metáfora a través de la cual se describe este proceso estético:

Tomé al azar los libros, revistas y recortes de periódicos que tenía más a mano. Mediante este procedimiento, que se podría denominar la *bibliomancia*, es posible iniciarse –sólo iniciarse– en el camino que debe conducir al punto en el cual pasado y futuro dejan de ser contradictorios. Al azar me entregué a la búsqueda de islas, sabiendo que allí estaban. Pero, ¿dónde?

La aparición de la primera isla se hizo tardar. Pronto, la intuición, estimulada, halló más fácilmente, una tras otra, las islas perdidas en el confuso mar de tantas páginas. La última apareció a la primera mirada. Nada más abrí el libro, allí estaba. Me saltó a los ojos, se me clavó en ellos. En esa isla cesa mi exploración [...] (Granell 1951/1988: 126).

Después de esta descripción sigue una lista de citas encontradas en documentos muy diversos, desde Platón hasta los surrealistas, desde la Biblia hasta Marx y Gauguin, desde Gracián o Novalis hasta el periodismo contemporáneo (fig. 2).

El fenómeno de la intertextualidad (que no sólo se refiere a los textos escritos) es un recurrente notable en la obra de Granell. Visto de cerca, puede distinguirse una tendencia hacia la autorreflexión del proceso creativo, siendo ésta parte integrante de la obra. Destacan estos elementos muy claramente también en la *Novela del Indio Tupinamba*, publicada en el año 1959.

El Indio Tupinamba: un juego de máscaras

Aunque Granell afirma que el título de su novela sobre la Guerra Civil Española está inspirado en una pintura de una pareja de indios Tupinambas en la puerta de un café madrileño (Irizarry 1976: 63), el tan extravagante protagonista de su novela no deja de sorprender a los conocedores de la vanguardia modernista brasileña, y en particular del «movimiento de antropofagia» de Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Tarsila do Amaral y otros. En el famoso *Manifesto antropófago* (1928) son los indios Tupinamba precisamente –antropófagos, según la historiografía de la época colonial–, de los cuales los modernistas reivindicaron el gesto de devorar. Polémicamente, pregonaron una antropofagia cultural festiva, proponiendo de esta manera una nueva actitud cultural a partir de ciertos mitos e imágenes de la historia del Brasil.

Benjamin Péret, destacado surrealista y amigo de Granell, puede haber sido el mediador en la transferencia del motivo del indio Tupí brasileño en la novela granelliana sobre la Guerra Civil. Péret es muy probablemente el único entre los surrealistas de los primeros tiempos quien –debido a su estancia en el Brasil entre 1929 y 1931– estaba enterado, en la época de entonces, de la vanguardia brasileña. En el año 1955 regresó al Brasil con el motivo explícito de visitar ciertas tribus indígenas en la selva amazónica. Mantuvo durante aquellos meses una correspondencia continua con Eugenio Granell, residente en los Estados Unidos. Parece que Granell trató de invitar a Péret para que impartiera una serie de conferencias en una universidad americana (probablemente la de Nueva York). En una de estas cartas Péret anuncia su próximo viaje al centro del Brasil y lo hace a manera de mensaje algo sensacionalista:

Demain, je pars pour le centre du Brésil. Je vais voir une tribu indienne qui a probablement mangé l'explorateur Fawcett (en 1927) ainsi que ses 80 porteurs. Ils sont maintenant plus tranquilles et se nourrissent exclusivement de poisson et de la chasse. Je resterai la-bas environ 8 à 10 jours [...].⁹

⁹ Carta escrita en Río de Janeiro, el 25 de enero de 1956 (Péret 1984: 32).

En este período el tema indígena le llamó mucho la atención a Péret y se publicaron algunos de sus artículos al respecto en la revista brasileña *Anhembi* (88, 1958) y en las parisienses *Le surréalisme, même* (2, 1957 y 5, 1959) y *l'Œil* (37, 1958).¹⁰ No sorprendería, por consiguiente, que el excéntrico personaje del Indio Tupinamba hubiera entrado en la novela granelliana a través de tales redes de comunicación amistosa.

Sin embargo, a pesar de la aparición de la «República Occidental de Carajá» en la novela, que podría ser otra referencia a Péret (y su visita a la tribu de los indios Carajás durante su estancia brasileña), el personaje del Indio Tupinamba de la novela es más bien la expresión de un juego de máscaras casi delirante del propio autor. Se trata de una novela surrealista sobre el trágico asunto de la Guerra Civil Española cuyo contenido autobiográfico tácito es evidente, puesto que Granell participó en las luchas del Frente de Guadalajara, de Aragón y en la Batalla de Teruel. El autor vivió como experiencia personal el éxodo de los republicanos y la huida masiva al exilio.¹¹

La novela no ofrece un «récit» homogéneo. El argumento empieza en la época de la guerra ya estallada, encadenando escenas irónicas, grotescas y marcadas por un humor negro. El inevitable destino de las religiosas después de la toma del monasterio por los soldados republicanos, por ejemplo, es presentado desde una perspectiva radicalmente anti-clerical como acto de liberación sexual; la «quinta colona» aparece bajo la máscara de barberos que tratan de cortar las cabezas a los republicanos en el momento del afeitado. El Indio Tupinamba, héroe de la historia, descubrirá por supuesto su verdadera identidad. Los

¹⁰ Sólo en 1992 se publicó un largo texto de Benjamin Péret sobre estos viajes, llevando como título «Visites aux indiens» (Péret 1992: 117-146). Varios de los artículos mencionados en nuestro estudio son en realidad extractos de este texto que demuestra otra vez el gran interés casi etnológico que el poeta surrealista manifestó por las culturas no-occidentales de las Américas. No debe olvidarse tampoco su colección de mitos y leyendas en su *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (publicación póstuma en 1960), que documenta igualmente la investigación minuciosa de textos y documentos etnológicos llevada a cabo por él. Véase también Klengel (1994: 196-201).

¹¹ Llama la atención otro proyecto estético del tema de la Guerra Civil Española: la famosísima obra «Guernica» de Pablo Picasso –que se ha convertido casi en un icono de la tragedia española– fue tema de la tesis de doctorado de Eugenio Granell, en 1967, en la New School of Social Research (Granell 1981).

momentos del éxodo, sin embargo, marcan un impresionante cambio de tono. La tragedia está descrita en palabras serias y conmovedoras y el elogio que recibe México, como país hermano que no tardó en conceder visas y en acoger a los fugitivos españoles, no está impregnada de ningún modo de la atmósfera irónica y humoresca del inicio de la novela. El exilio, los esfuerzos por conseguir una visa para la «República Occidental de Carajá» (que es la República Dominicana), así como el regreso del Indio a la España de la dictadura dejan ver otra vez el ambiente grotesco y negro de la novela.

El Indio Tupinamba de la novela es un ser híbrido y cosmopolita, el texto lo presenta como el único personaje coherente y soberano que sigue manteniendo su identidad a pesar de todos los tipos de metamorfosis y transformaciones surrealistas que ocurren en la novela. El Indio venido como muchos otros extranjeros simpatizantes de la República Española amenazada, trae también noticias del Nuevo Mundo. Él sabe comparar los dos mundos, mejor que cualquiera de los generales españoles, los cuales querían enseñarle al Indio el arte de guerrear. A través de tales diálogos se llevan al absurdo también las imágenes existentes sobre el indígena extranjero y, más generalmente, los estereotipos europeos sobre lo «exótico» y lo «salvaje». El Indio Tupinamba, más civilizado que muchos europeos, es el verdadero héroe de la libertad en esta novela de la Guerra Civil.

A continuación trataremos de analizar más de cerca el propio texto con miras a señalar las posibles convergencias entre lo literario y lo pictórico. El libro principia con dos fotos que muestran a dos indígenas no necesariamente de origen americano. En la fotografía izquierda figura, según la leyenda, «el Indio Tupinamba» abundantemente adornado de joyas tribales y presentado como el «autor de esta novela», a la derecha se ve otro indio, presentado como el «redactor» de la misma (fig. 3). Años más tarde, Granell sigue haciendo uso de este juego de autorías enigmáticas y contesta con ocasión de una entrevista:

- ¿[...] Cómo pudo usted, Granell, transformar una experiencia tan vivida y sentida como la guerra en una novela surrealista?
- No sabría qué decirle ... Me puse a escribir la novela sin saber lo que iba a salir, y cada fragmento me sugería nuevas posibilidades. Por lo demás, creo que así debía de escribir Cervantes o cualquier otro.

- Alguno de nuestros lectores se preguntará quién es ese indio Tupi-namba ...
 - El autor de la novela.
 - ¿Y usted?
 - Yo soy el redactor
- (Núñez 1987: 12).

Pero con estos documentos no termina el juego de identidades, ya que el motivo indio había aparecido antes en la obra granelliana. Durante los años cuarenta, Granell empezó a producir una serie de dibujos y acuarelas sobre el tema «cabezas de indio». ¹² Llama la atención de manera específica uno de ellos, el que lleva como título «Autorretrato de indio» (fig. 4). «Tupí or not Tupí» —la famosa provocación del *Manifiesto Antropófago* brasileño cabe perfectamente en el juego granelliano—, Granell ¿gallego o indio?, ¿autor, redactor o retratado?; el laberinto de identidades cuyas diversas imágenes culturales están entretrejidas de manera irónica y sofisticada en su producción estética, es un hermoso ejemplo de la fuerza poética que surge de la excentricidad individual, manifestándose en los diversos niveles de una obra heterogénea.

También en el plano formal pueden trazarse líneas de conexión entre el texto de la novela y el arte pictórico granelliano. Una de las características de su manera de escribir es un exceso en la palabra, un encadenamiento de paráfrasis, una cascada de ideas y de imágenes que producen una abundancia casi barroca. Uno de los párrafos más representativos en el que se expresa también el profundo sentido de lo grotesco y de su humor negro, se refiere a las dificultades que los republicanos españoles deben enfrentar cuando están tratando de conseguir el permiso de entrada en la «República Occidental de Carajá». El texto, al principio aparentemente un discurso razonable, en su desarrollo tiende cada vez más al absurdo y lo desatinado:

¹² Hay que mencionar aquí de nuevo la presencia del pintor André Masson y sus contribuciones al libro *Martinique, charmeuse de serpents*. En el libro sólo se reprodujo una pequeña parte de los dibujos martinicanos y no es notorio a primera vista que uno de sus motivos principales durante su estancia en el Caribe sean las «cabezas» (caribeñas). El ansia de retratar la fisonomía de tierras no europeas se ve también en una serie de cabezas del mismo período de Wifredo Lam.

No podría concedérsele la visa si abrigaba intenciones deshonestas contra la nación que le ofrecía albergue. También le sería rehusado al que fuere sacrílego, eunuco, esquizofrénico, morfinómano, cazador furtivo, ateo, tuberculoso, contrabandista, proxeneta, comunista, fascista, mongol, crupier, paria, güelfo, apátrida, monárquico, espía, hugonote, asesino, anarquista, plagiarlo, cosaco, etrusco, prófugo, bigamo, carbonario, terrorista, nazista, dentista, dietista, modista, centurión, apestado, cuatrero, adventista del séptimo día, apuntador, galeote, mormón y bosquimano (Granell 1959/1982: 127).

Estas acumulaciones delirantes que aparecen varias veces en los textos granellianos tienen un paralelo en la pintura. El mismo *horror vacui*, algo barroco, se hace con el tiempo más visible en su pintura; más o menos a partir de los años cincuenta, Granell –con una actitud comparable a la del pintor cubano René Portocarrero– empieza a llenar sus lienzos con un sinfín de toques de pincel que se asemejan a veces a tejidos con texturas casi tangibles (fig. 5). Los cuadros, por otra parte, sin ser necesariamente «literarios», aluden muy a menudo al reino de la escritura a través de títulos como *Retrato póstumo de Baltasar Gracián* (1954), *Tiburones como gotas* (1962, tomado de un verso de Federico García Lorca) o *El sueño diurno de Balso Snell* (1960, tomado de la novela *The dream life of Balso Snell* de Nathanael West). También títulos como *El paso de la caravana deja huella en el desierto* (1959) o *Por fin hay una máquina de coser en el Monasterio* (1961) parecen jugar con la expectativa del observador de encontrar un cuento o una historia narrados en las imágenes.¹³

Conclusión

Lo específico de Granell, surrealista de la segunda generación, consiste probablemente, ante todo, en el uso que hace del propio surrealismo y que fue transformado en archivo vivo de textos, imágenes y experiencias. Granell teje y reteje de manera asociativa y con la libertad del azar, elementos y procedimientos del surrealismo y los lleva adelante. En este ejercicio va amalgamando elementos biográficos,

¹³ Véase Irizarry (1976: 180).

pasionales, una gran erudición literaria y, no en último término, las tradiciones pictóricas y literarias de España. Por supuesto, destacan sus experiencias vividas en los nuevos mundos de su destierro, en el mundo caribeño y americano. Aunque no hace estallar los géneros de tal manera como Henri Michaux –cuya obra parece acentuar la pregunta de Roland Barthes relativa al arte del grafismo japonés en su *L'Empire des signes*: «Où commence l'écriture? Où commence la peinture?»–, las fronteras entre palabra e imagen, entre literatura y artes plásticas, son muy flexibles en la obra de Granell. Palabra y artes plásticas se complementan, se iluminan mutuamente, confluyen en la libre asociación de las imágenes poéticas. Es este fenómeno de convergencias el que define la vida artística de Granell como una actitud poética. Granell sigue, fiel, el camino de los surrealistas para los cuales su movimiento siempre ha sido un estado de espíritu, cuyas profundas motivaciones escapan finalmente al análisis científico. Dejemos las últimas palabras al pintor-poeta:

El concepto poético del surrealismo no es el concepto tradicional y académico. Para el surrealismo, la poesía está en todo, y la expresión poética puede manifestarse tanto por escrito como pintando o construyendo objetos. Una actitud vital puede ser poética.¹⁴

¹⁴ Citado en Núñez (1987: 12).

Bibliografía

- Baciu, Stefan (1979): *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Bonet, Juan Manuel (1995): «El aporte de la poesía al arte moderno», en: *El poeta como artista*, 11-24.
- Breton, André/Masson, André (1972): *Martinique, charmeuse de serpents* [1948], París: J.-J. Pauvert.
- Fauchereau, Serge (1991): *Peintures et dessins d'écrivains*, Paris: Belfond.
- Granell, Eugenio F. (1981): *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- (1959/1982): *La novela del Indio Tupinamba* [1959], Madrid: Fundamentos, 1982.
- (1951/1988): «Isla cofre mítico» [1951], en: *Syntaxis* 16-17 (1988), 102-134.
- (1990): *Islas y Brasas* [catálogo de exposición], Museo de Teruel: Teruel.
- (s.f. [1995]): *Inventario do Planeta*, ed. y intr. por Emmanuel Guigon, Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.
- Irizarry, Estelle (1976): *La inventiva surrealista de E. F. Granell*, Madrid: Insula.
- (1984): *Writer-Painters of Contemporary Spain*, Boston: Twayne.
- Klengel, Susanne (1994): *Amerika-Diskurse der Surrealisten. «Amerika» als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*. Stuttgart: Metzler.
- Lateinamerika und der Surrealismus* (1993) (catálogo de exposición), Bochum: Museo Bochum.
- López, Francisco (1987): «Presencia y ausencia de Eugenio F. Granell en la literatura», en: *Insula* 482, 12-13.
- Molina, César Antonio (1987): «Eugenio F. Granell y sus revistas», en: *Insula* 482, 1, 10, 11.
- Núñez, Antonio (1987): «Encuentro con E. F. Granell», en: *Insula* 84, 1 y 12.
- Péret, Benjamin (1984): «Lettres de Péret à Granell», en: *Ellebore* 8, 27-32.
- (1992): *Œuvres Complètes*, tomo 6, París: José Corti.
- Pérez-Minik, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets.
- El poeta como artista* (1995) [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Riese Hubert, Renée (21992): *Surrealism and the Book* [1988], Berkeley: University of California Press.
- Sánchez Robayna, Andrés (1988): «A Eugenio F. Granell en Madrid», en: *Syntaxis* 16-17, 99-101.
- El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (1989) [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

De Norte a Eón



PONGAMOS, pues, las cartas hacia arriba.

Si se descompone primero la palabra BRETON, y luego, con las letras que la forman, se organizan otros nombres, fórmase una larga serie de cosas e ideas que (dejándolas en el mismo orden en que aparecieron en el juego) coinciden de extraña manera en el anuncio de algo bueno, universal, que el surrealismo viene precisamente anunciando con persistente ahínco desde su instante inaugural.

Véase primero la serie de palabras que se hilvana con el nombre de Breton:

Norte
Brote
Orbe
Bote
Reno
Ron
Ben
Bon
Tor
Treno
Treo
Bore
Tren
Reo
Neto
Neo
Noé
Reto
Betón
Eón

Fig. 1: Eugenio F. Granell, «De Norte a Eón» (de *Isla cofre mítico*).

MARX.—El 24 de septiembre de 1810 se reunían en la isla de León en sesión extraordinaria las Cortes españolas.

ALFONSO X.—Et los que andan por aquella mar cabo de la isla que dixie-mos, cuando veen aquella lumbre, conocen luego que es daquesta piedra.

ORTEGA Y GASSET.—La razón pura... Es tan sólo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria.

PERIODISTA.—La pequeña isla volcánica de Santorini, situada en el Mar Egeo, empezó a despedir hoy bocanadas de humo, lanzando nubes sulfúricas al espacio.

BRETON.—De un golpe cayó la cortina sobre la colonia de pájaros que se extiende hacia una parte de la costa nordeste de la isla.

DIDEROT.—Aquellos a quienes el furor por la historia natural lleva a las islas, pierden de improviso su entusiasmo y caen en la inacción y la pereza.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.—La última isla, casi de música, suma de la ilusión, sale, como una proa de luz cristalizada...

PERIODISTA.—Se descubre en el Ártico una nueva isla; pertenecerá al Canadá.

ALFRED JARRY.—Isla de los Encajes, Isla Fragante, Isla de Ptyx...

KANT.—Las islas del azúcar —las Antillas—, donde se ejerce la más cruel esclavitud, no dan verdaderas ganancias...

APOLLINAIRE.—Y la isla, a la deriva, fuese a cegar un golfo donde al instante brotaron de la arena árboles rojos.

PERIODISTA.—Chiang Kai Chek dice en Formosa que se suicidará si no recaptura a Shanghai.

PLATÓN.—Los hay también que habitan en las islas que el aire forma cerca del continente

LYCOPHRON DE CHALCIS.—Pero habiendo derramado su deseo en la isla del dragón —cuyo cetro tiene el andrógino nacido de la tierra— no conocerá dos veces el amor.

ALMANAQUE SURREALISTA.—Alfred Kubin se creía un príncipe de la casa de Borbón exilado en la isla de Borneo.

APOLLINAIRE.—Este príncipe (Leon Diérix) que venía de las islas, ha hecho lugar a otro príncipe de los poetas...

MALCOM DE CHAZAL.—En este cenagal que es la isla Mauricio.

PERIODISTA.—Los artistas reconstruyen pinturas en la isla de Malta. El Mariscal Pétain está enfermo en la isla de Yeu. Un terremoto conmueve la isla de Tenerife.

CAPITÁN ALONSO DE CONTRERAS.—... la isla de Puerto Rico...

PERIODISTA.—Revolución en la isla de Santo Domingo.

NIETZSCHE.—«¡Oh, divino Dionisio! ¿Por qué me tiras de las orejas?» preguntó un día Ariadna a su filosófico amante en uno de los célebres diálogos de la isla de Naxos.

BRETON.—Es un lugar común repetir que el corazón de París late en la isla de la Cité.

PÉRET.—... uno de esos híbridos cuya posteridad se extingue en ellos mismos.—Isla del Sena, agosto, 1949.

ALMANAQUE SURREALISTA.—La mayonesa fue llevada a Francia por soldados que ocuparon Mahón (islas Baleares), en 1758. El maniquí lo llevó Francisco Lazearo, hacia 1860, de las islas Carolinas, en donde los indígenas lo adoraban dándole el nombre de tino. La puerta giratoria fue construida por encargo del dueño del Café Inglés, que, para festejar a Evans a su regreso de la isla de Creta, redujo el laberinto a su más simple expresión. En 1912 se descubrió en una isla de la Malasia el lagarto vivo más grande del mundo.

Fig. 2: Eugenio F. Granell, «Bibliomancia» (de *Isla cofre místico*).



Fig. 3: Eugenio F. Granell, *La novela del Indio Tupinamba*, primera página.



Fig. 4: Eugenio F. Granell, *Autorretrato de Indio* (1945).

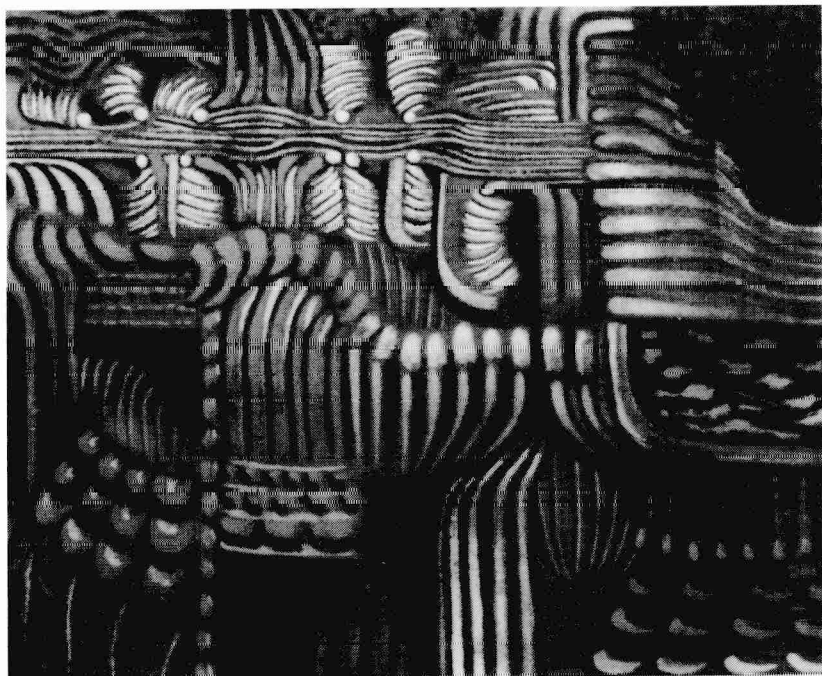


Fig. 5: Eugenio F. Granell, *Homenaje a Piranesi* (1959).